



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne

Sophie Marchand



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4922>

DOI : 10.4000/rde.4922

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 9-24

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Sophie Marchand, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 3, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4922> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4922>

Propriété intellectuelle

Sophie MARCHAND

Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne

La question de la paternité revient de manière obsédante dans les écrits de Diderot liés au théâtre, qu'il s'agisse des titres de ses drames (*Le Fils naturel*, *Le Père de famille*, *Les Pères malheureux*), de l'intrigue de certains canevas (comme *Le Shérif*) ou des préoccupations exprimées dans ses textes théoriques. Comme si cet art, plus que tout autre, obligeait l'auteur à se situer dans l'histoire¹. Quoi de plus normal chez un philosophe qui, en 1757, entre dans le champ dramatique en en bouleversant l'ordre, en en bousculant les règles, en en remettant en cause les principes séculaires. Inventeur proclamé d'un nouveau genre, à l'origine d'un geste iconoclaste, Diderot dessine, dans ses textes théoriques, une histoire du théâtre foncièrement pragmatique, dans laquelle il s'agit avant tout de déterminer sa propre place et le sens de son projet. Mais quel est ce projet ? Et comment s'inscrit-il dans un univers des spectacles dont l'histoire, au XVIII^e siècle, commence à se formaliser² ? S'assumer comme héritier d'une tradition, c'est-à-dire comme fils éternel, ou bien comme fondateur d'une nouvelle lignée : telle est l'alternative qui s'offre au théoriciens et praticien du drame, qui choisit délibérément de poser en fils naturel et en père malheureux. Ce rapport complexe à la notion de paternité, prise dans un sens large, recouvre évidemment une interro-

1. C'est significativement dans les textes esthétiques (à propos du théâtre ou de la peinture) que se fait jour ce qui se rapprocherait le plus d'une « philosophie de l'histoire » proprement diderotienne. Voir Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 94-98.

2. Voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris/Genève, Champion – Slatkine, 1988, p. 84-87, et Claude Jaëcklé-Plunian, *À propos des écrits sur le théâtre au dix-huitième siècle*, SVEC 373, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

gation sur le temps et sur l'histoire, qui concerne à la fois Diderot dramaturge et le genre qu'il défend. Diderot, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et le discours *De la poésie dramatique* projette-t-il uniquement un théâtre du présent et pour l'avenir ? Comment se situe-t-il par rapport au passé ? Ces temps, passé, présent et futur, recouvrent-ils une réalité univoque ? S'inscrivent-ils vraiment dans une conception tripartite de l'histoire des arts ? Ce sont ces partis pris théoriques et ce rapport complexe à l'histoire de l'art dramatique que je souhaiterais étudier, dans les textes théoriques de Diderot.

Dès 1757, le théoricien du genre sérieux pose en père de famille, dressant les grandes lignes d'un théâtre de l'avenir. Comme la plupart des dramaturges-philosophes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Diderot, en définissant le drame, entend fonder un système esthétique radicalement neuf, c'est-à-dire élaborer un théâtre qui corresponde véritablement au présent et inaugure un avenir grandiose pour des spectacle moraux et civiques³.

Il s'agit bien d'inventer, et c'est au conditionnel que s'énonce d'abord l'hypothèse de ce nouveau théâtre, conçu comme une alternative, voire comme un remède à l'asthénie de la scène contemporaine : « Je pense pour moi que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre⁴ ». Dans le troisième entretien, ce conditionnel laisse la place au futur, égrenant les principes d'un genre sérieux qui fait sécession avec l'ensemble de la tradition théâtrale et la dépasse, sapant par là-même la valeur de toute tradition :

On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques à émouvoir ; qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière neuve et frappante. Cela peut être dans la tragédie telle que les Grecs, les Romains, les Français, les Italiens, les Anglais et tous les peuples de la terre l'ont composée. Mais la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton et un sublime qui lui sera propre⁵.

Le programme édicté par Diderot a quelque chose d'une utopie.

J'étais chagrin, raconte l'auteur dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, quand j'allais aux spectacles, et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu

3. Voir sur ce point Marc Buffat, « Diderot et la naissance du drame », *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, sous la direction de P. Frantz et S. Marchand, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 348-365.

4. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, LEW, III, p. 129.

5. *Ibid.*, p. 185.

de soin qu'on prend à former les troupes. Alors je m'écriais : « Ah mes amis, si nous allons jamais à la Lampédouse fonder loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux ! Ce seront là nos prédicateurs, et nous les choisirons sans doute selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres »⁶.

Et le théoricien, dans son appel à un génie audacieux qui, « [sentant] l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue [...] se jettera de dépit dans une autre » et nous affranchira « de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués⁷ », prend des allures de prophète, pour annoncer un nouvel âge d'or du théâtre :

Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant. La sphère de la philosophie s'est resserrée. Les idées ont manqué à la poésie. La force et l'énergie aux chants ; et la sagesse, privée de ces organes ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme. Un grand musicien et un grand poète lyrique répareraient tout le mal.

Voilà donc encore une carrière à remplir ; qu'il se montre, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique. Qu'il s'écrie, comme le prophète du peuple hébreu dans son enthousiasme : *adducite mihi psaltem*, « qu'on m'amène un musicien », et il le fera naître⁸.

En remède à la dégénérescence de la scène contemporaine, il convient d'établir un théâtre rendu à son énergie et à sa plénitude philosophique, et c'est à quoi Diderot entend bien s'atteler.

Mais ce qui fait, dans le discours théorique de Diderot, la valeur et la nécessité de ce théâtre à venir, c'est l'adéquation de ce dernier à l'état présent des mœurs et des mentalités. Bien avant Beaumarchais et son « Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome⁹ ? », Diderot récuse un théâtre classique condamné à ne représenter que des fables antiques ou exotiques. Répudiant les dogmes de l'aristotélisme à la française, il exige des sujets qui tendent un miroir au public de son temps. Dorval explique ainsi : « Je crois qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer. Si la morale s'épure, si le préjugé

6. *Ibid.*, p. 143-144.

7. *Ibid.*, p. 156.

8. *Ibid.*, p. 198.

9. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Œuvres, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 125.

s'affaiblit [...], il faut qu'on s'en aperçoive, même dans une comédie¹⁰ ». Le théâtre dont il rêve n'aura plus rien d'un art de l'éloignement, il ne prétendra plus à une quelconque universalisation : « Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient proportionnés », explique Diderot dans *De la poésie dramatique*¹¹. Ce théâtre du présent verra donc la substitution, au rang de sujets privilégiés du drame, des conditions aux caractères¹², et il accueillera la représentation des disconvenances contemporaines. Il bannira, en revanche, un certain nombre de *topoi* et d'accessoires des traditions antérieures, qui ne correspondent plus aux mentalités des Français du XVIII^e siècle. Il en va ainsi des dieux des tragédies grecques :

Lorsqu'un païen était agité de remords, il pensait réellement qu'une Furie travaillait au-dedans de lui-même ; et quel trouble ne devait-il pas éprouver à l'aspect de ce fantôme [...] ! Mais nous qui connaissons la vanité de toutes ces superstitions !¹³

L'imaginaire dramatique doit suivre l'évolution des mœurs. Diderot rappelle que « lorsque la religion chrétienne eut chassé des esprits la croyance des dieux du paganisme, et contraint l'artiste à chercher d'autres sources d'illusion, le système poétique changea¹⁴ ». Le théâtre contemporain se doit, de même, de refléter le passage à l'ère philosophique. La comédie n'est pas en reste, et a, elle aussi, à s'adapter à l'esprit moderne, et pour cela, à renoncer aux valets de la tradition latine : « Les Daves ont été les pivots de la comédie ancienne parce qu'ils étaient en effet les moteurs de tous les troubles domestiques. Sont-ce les mœurs qu'on avait il y a deux mille ans, ou les nôtres qu'il faut imiter ?¹⁵ ». Rompant avec le passé, Diderot entend bien faire entrer le théâtre dans la sphère du présent et inventer l'avenir du drame.

Le père du drame apparaît ainsi comme un fils naturel, ou, plus précisément, moins comme un fils qui n'aurait pas été reconnu par son père que comme un fils récusant le modèle paternel, voire comme un fils qui chercherait à tuer le père. Diderot, dans les *Entretiens* et *De la poésie dramatique* ne cesse de proclamer sa rupture avec une dramaturgie

10. *Entretiens*, éd. cit., p. 166.

11. *De la Poésie dramatique*, LEW, III, p. 480.

12. *Entretiens*, éd. cit., p. 90.

13. *Ibid.*, p. 195.

14. *Ibid.*, p. 196.

15. *Ibid.*, p. 123.

classique qu'il perçoit comme sclérosée¹⁶. L'élaboration du discours théorique et l'édification d'une identité dramaturgique propre passent chez lui, par une sécession fortement théâtralisée non seulement avec le passé mais avec une grande partie des dramaturges contemporains qu'il juge inadaptés aux enjeux modernes de la *mimesis* théâtrale. Les références diderotiennes établissent ainsi les contours d'une poétique hétérodoxe et pragmatique, qui ne répugne pas à briser les idoles et voit dans l'anti-académisme un antidote au dépérissement contemporain du théâtre, la condition d'un possible sursaut des arts.

Marqué par le respect pusillanime des bienséances, la sujétion aux règles et l'imitation des maîtres, le modèle classique, tel qu'il est tendancieusement présenté par Diderot, fait figure de contre-modèle. Dorval le constate amèrement : l'état présent des arts en France rend impossible la réforme qu'il appelle de ses vœux.

Ah bienséances cruelles, que vous rendez les ouvrages décents et petits !... Mais, ajouta Dorval, d'un sang-froid qui me surprit, ce que je propose ne se peut donc plus ? MOI. – Je ne crois pas que nous en venions jamais là. DORVAL. – Eh bien, tout est perdu ! Corneille, Racine, de Voltaire, Crébillon ont reçu les plus grands applaudissements auxquels des hommes de génie pouvaient prétendre et la tragédie est arrivée parmi nous au plus haut degré de perfection¹⁷.

Tel ne saurait être l'avis de Diderot, pour qui, « Pour bien juger d'une production, il ne faut pas la rapporter à une autre production¹⁸ », et qui s'élève contre les règles :

C'est un tissu de lois particulières dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets ; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets. [...] C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles ; et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien¹⁹.

La voie de l'académisme ne peut mener qu'à une dégénérescence de l'art et le culte du passé n'a de sens que motivé par la pensée du futur : « Mais à quoi sert d'élever des monuments à ceux qui ne sont plus ? [...]

16. Voir sur ce point les travaux de Marc Buffat : « La force du théâtre », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, Paris, PUF, 1991, p. 187-198 et « Nouvelles conceptions du théâtre », dans *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 263-274.

17. *Entretiens*, éd. cit., p. 155.

18. *De la poésie dramatique*, éd. cit., p. 414.

19. *Ibid.*, p. 451.

Est-ce pour les morts que cela se fait ? Non, c'est aux vivants qu'on s'adresse. On leur dit : si tu fais ainsi ; voilà les honneurs qui t'attendent. Tu serviras d'exemple à ceux qui te succéderont, comme ils en ont servi à ceux qui les ont précédés », écrit Diderot dans une lettre à Falconet²⁰.

Le progrès des arts n'est pas lié au respect et à l'imitation scrupuleuse du passé, mais à la reproduction du geste créatif – geste par nature foncièrement transgressif – qui a produit les chefs-d'œuvre que nous admirons. L'académisme repose donc sur un contresens, lorsqu'il consiste à imiter les œuvres plutôt que la démarche du génie et à plier le présent au passé. Diderot l'explique dans *De la poésie dramatique* : « l'habitude nous captive. Un homme a-t-il paru avec une étincelle de génie ? [...] l'art naît ; on fixe ses limites, et l'on prononce que tout ce qui n'est pas compris dans l'enceinte étroite qu'on a tracée est bizarre et mauvais : ce sont les colonnes d'Hercule, on n'ira point au-delà sans s'égarer²¹ ». Il revient sur le sujet, en 1762, dans un texte envoyé à Trudaine²² :

C'est une chose singulière que la manière dont un art *se forme*, dont ses limites sacrées se fixent et dont la raison s'en affranchit à la longue [...]. Un homme de génie tente une œuvre, il a du succès malgré tous les défauts de sa production. D'autres génies lui succèdent ; les défauts du premier essai disparaissent sous leurs efforts réitérés ; la *forme* de l'ouvrage s'établit, chacun s'y *conforme*, les productions se multiplient ; il s'établit entre elles une *uniformité* qui rend les succès plus difficiles. Quelque fécondité qu'aient les esprits, on ne voit plus que ce qu'on a vu cent fois²³.

La problématique historique est indissociable de la question de la forme et de la valence attribuée à celle-ci²⁴. Le rejet de l'hypothèse

20. Diderot, *Le Pour et le contre ou Lettres sur la postérité*, DPV, t. XV, lettre VII, février 1766, p. 57.

21. *De la poésie dramatique*, éd. cit., p. 412.

22. En guise de préface à l'édition d'un recueil de pièces (*Sylvie* de Landois, *Le Marchand de Londres* de Lillo et *Miss Sara Sampson* de Lessing) qui, précisément, échappent à la pulsion académique et proposent les modèles d'un *autre* théâtre.

23. Diderot, *Projet de préface envoyé à M. Trudaine*, LEW, V, p. 156-157. Nous soulignons.

24. Que ce soit sur le plan esthétique, linguistique ou même idéologique. Les textes consacrés au théâtre entrent, sur cette question, en résonance avec d'autres pans de l'œuvre de Diderot. On pense évidemment à la *Lettre sur les sourds et muets* et à son commentaire par Jacques Chouillet : « De Plutarque et des anciens, [Diderot] a retenu le principe d'un développement cyclique qui conduirait les sociétés de l'état de naissance à l'état de perfection, en passant par l'état de formation Pour ce qui est du moins de l'histoire des langues, nous n'avons pas beaucoup gagné, dit-il, à passer de l'état de formation à l'état de perfection : « Les Grecs et les Latins, qui ne connaissaient guère cette fausse délicatesse, disaient en leur langue ce qu'ils voulaient, et comme ils le voulaient. Pour nous, à force de raffiner, nous avons appauvri la nôtre, n'ayant souvent qu'un seul

progressiste s'articule au refus d'une systématisation fossilisante et, par conséquent, à la promotion de l'esquisse ou du cri, c'est-à-dire de l'élan naturel²⁵. L'enjeu est de faire échapper le théâtre – art dont la valeur tient précisément pour les philosophes à sa capacité à mobiliser et à fédérer des énergies, sur le plan poétique comme sur le plan social – au sort inévitable des formes artistiques qui, pour Diderot, ne se polissent qu'en se dénaturant. Il s'agit de faire advenir et de perpétuer le moment où l'œuvre *est* énergiquement, dans l'élan et non dans la forme achevée, dans l'instant plutôt que dans la durée. La préface envoyée à Trudaine ne rompt pas seulement avec le paradigme esthétique classique dans la mesure où elle inverse la hiérarchie de la forme et de l'informe, mais elle remet en question l'hypothèse d'une histoire des arts comme progrès continu et orienté, dès lors que la méfiance à l'égard de la forme fonde, à mille lieues de tout académisme, une esthétique de l'inchoatif, du geste inaugural et de l'ouverture du système.

À la puissance sclérosante de la forme, il n'est, aux yeux de Diderot, qu'un seul remède : l'héroïsme du génie.

C'est pour éviter dans des situations toutes pareilles les discours, les pensées, les mouvements employés qu'on se jette dans des idées, des expressions, des sentiments, des mouvements et des discours bizarres qui

terme propre à rendre une idée, nous aimons mieux affaiblir l'idée que de ne pas employer un terme noble [...]". Dans cette analyse, le terme de "perfection" a pour Diderot son sens latin, c'est-à-dire le plus pessimiste : *perfectio*, état de ce qui est achevé. Au-delà de la "perfection", aucun progrès n'est plus possible. Le monde est figé. Ceci vaut pour l'histoire de la langue, qui n'est elle-même qu'un reflet de l'histoire des mœurs : à partir d'un certain degré de "perfectionnement", le système se durcit, il n'est plus capable d'inventer. L'âge d'or que les anciennes mythologies s'obstinent à mettre au début de l'aventure humaine se situe en réalité à la fin, là où la civilisation meurt de trop de savoir » (Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 87-88, pour les références à la *Lettre sur les sourds et muets*, LEW, II, p. 547 et p. 564). Diderot reviendra sur cette question de la forme et du devenir de celle-ci dans le *Salon de 1767*, où il décrit le charme de l'esquisse : « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. [...] l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie ; et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée de l'art » (*Salon de 1767*, LEW, VII, p. 284-285). Il fait, à ce propos, le lien avec le discours : « Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant, j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poète qui finit tout ? Il tourne le dos à la nature » (*Ibid.*, p. 294).

25. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Les esquisses dramatiques de Diderot : pour une "esthétique de l'inchoatif" », dans F. Ogée et P. Wagner, *The ruin and the sketch in the eighteenth-century*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Landau, 2008, p. 71-82.

déplaisent²⁶. Les critiques attaquent alors l'ouvrage en lui-même [...] On demeure quelque temps dans cette position périlleuse où l'on est sifflé soit par sa médiocrité soit par sa bizarrerie. Enfin il vient un homme de génie qui conçoit qu'il n'y a plus de ressource que dans l'infraction de ces bornes étroites que l'habitude et la petitesse d'esprit ont mises à l'art. [...] Que font alors toutes les têtes moutonnières, tous ces demi-penseurs qui ne remontent à l'essence de rien ? Ils ramassent autorité sur autorité pour décrier le genre nouveau. Le peuple les croit [...]. Les premiers efforts sont découragés. L'homme de génie s'arrête au premier pas. Une nation plus libre, plus affranchie du préjugé, recueille la lumière que l'on porte à s'éteindre et en tire parti. Ou bien le peuple, las de s'ennuyer à des redites perpétuelles, [...] se prête plus par son intérêt de plaisir que par sa raison à un nouveau genre. Il est accueilli, mais c'est au bout d'un siècle. Les productions premières dans ce genre sont oubliées depuis longtemps. On ne les tire de l'oubli que par envie et par méchanceté pour arracher aux contemporains que nous applaudissons le mérite d'avoir fait le premier pas dans ce genre qui nous plaît²⁷.

Cette vision de la création comme invention, Diderot la défend contre Voltaire : à sa différence, il ne croit pas que « presque tous les genres de littérature soient épuisés, et qu'il ne reste plus rien de grand à exécuter, même pour un homme de génie²⁸ ». Cette conviction s'exprime dès les *Bijoux indiscrets* : « on suppose que nous avons porté la tragédie à un haut degré de perfection ; et moi je tiens presque pour démontré que, de tous les genres d'ouvrages de littérature auxquels les Africains se sont appliqués dans ces derniers siècles, c'est le plus imparfait²⁹ ». C'est parce qu'il récuse la posture académique, que Diderot peut, à la fin des *Entretiens*, dresser la liste de ce que « le siècle passé [a] laissé à faire à celui-ci³⁰ ». Occasion d'affirmer, en matière de théâtre comme sur la question des mœurs, sa foi en la perfectibilité : « Si nos prédécesseurs n'avaient rien fait pour nous, et si nous ne faisons rien pour nos neveux, ce serait presque en vain que la nature eût voulu que

26. Il s'agit de réintroduire, dans le système, de la vie, c'est-à-dire de l'informe. C'est ce qu'explique Diderot dans le *Salon de 1767* : « nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément, le modèle idéal, la ligne vraie ; c'est que si ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux [les Anciens] à nous traîner, d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre qu'elle ne l'est et ne peut l'être » (*Salon de 1767*, éd. cit., p. 42).

27. *Projet de préface envoyé à M. Trudaine*, éd. cit., p. 156-157.

28. *Entretiens*, éd. cit., p. 297-298.

29. *Les Bijoux indiscrets*, LEW, I, p. 636.

30. *Entretiens*, éd. cit., p. 203.

l'homme fût perfectible³¹ », écrit-il à Falconet, sans que pour autant sa position soit assimilable à celle des Modernes.

Car ce que constate Diderot, c'est que la frilosité de l'académisme français prive sa nation d'initiatives brillantes. Il en prend pour exemples les romans de Marivaux, qui « ont inspiré *Paméla*, *Clarisse*, et *Grandisson* » :

Nous avons l'honneur d'avoir fait les premiers pas dans ce genre. Il faut convenir que la hardiesse du génie anglais nous a laissés bien derrière. Nous trouvons les choses ; et tandis que le préjugé, la critique, la sottise les étouffent chez nous, la raison de l'étranger s'en empare, les suit et produit des chefs-d'œuvre et des originaux³².

La conséquence est la décadence du théâtre français contemporain³³, que Diderot présente comme aussi vain qu'étriqué : « Faute de scène, on n'imaginera rien. [...] Les auteurs médiocres réussiront par une imitation servile. On s'attachera de plus en plus à de petites bien-séances, et le goût national s'appauvrira³⁴ ». Si les attaques contre ces petits esprits, incapables de remonter à l'essence des choses et de comprendre le génie sont fréquentes sous la plume de Diderot³⁵, ce n'est que dans le *Salon de 1767* que le philosophe définira véritablement le modèle idéal de la beauté, qui constitue l'antithèse de cette création vicieuse, ce

[...] modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie, qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie ; car c'est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement ; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et

31. *Le Pour et le contre*, éd. cit., Lettre XV, septembre 1766, p. 188.

32. *Projet de préface envoyé à M. Trudaine*, éd. cit., p. 155-56.

33. Une des originalités de la théorie dramatique diderotienne est d'élargir le champ de la réflexion sur l'histoire du théâtre au-delà des frontières et des traditions nationales et de constituer une pensée des arts véritablement européenne.

34. *Entretiens*, p. 151.

35. Voir par exemple *Entretiens*, éd. cit., p. 151-153 ; *Salon de 1767*, éd. cit., p. 294, article ENCYCLOPEDIE, LEW, II, p. 431-432 ; article THEOSOPHES, LEW, XIV, p. 892.

non comme perfectible ; ils la cherchent non pour approcher du modèle idéal, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l'ont possédée³⁶.

La beauté ne réside pas dans l'imitation des chefs-d'œuvre du passé, mais dans l'invention d'une forme propre à incarner l'esprit du temps et le tempérament du génie, d'une œuvre appartenant véritablement au moment présent : « croyez-vous, demande Diderot, qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite ?³⁷ ».

Or peu nombreux semblent, selon lui, ceux qui peuvent, à son époque, revendiquer le titre de créateur, et très rares sont, dès lors, les références, dans les textes théoriques, à des pièces contemporaines. Si Diderot cite en modèle de tragédie domestique en prose la *Sylvie* de Landois (1741), assez peu connue à son époque³⁸ et qu'il juge mal écrite, s'il évoque de manière allusive le pathétique de *L'Enfant prodigue* de Voltaire (1736)³⁹ ou le *Mahomet II* de La Noue (1739)⁴⁰, il n'a pas un mot pour Destouches ou Nivelles de la Chaussée, pas plus que pour Marivaux dramaturge, qui tous auraient pu apparaître comme des précurseurs des réformes qu'il annonçait⁴¹. Spectateur passionné, il n'ignore pourtant pas le théâtre de son temps, qu'il citera abondamment, dans le *Paradoxe sur le comédien*, où il évoque, à propos des acteurs et de représentations particulières, et pour ne citer que des œuvres antérieures à 1757, *Zaïre* de Voltaire (1732), *Inès de Castro* de La Motte (1723), *Le Glorieux* de Destouches (1732), *Le Préjugé à la mode* de La Chaussée (1735), *La Pupille* de Fagan (1734), *Didon* de Lefranc de Pompignan (1734). Et, dans ce même texte, il imputera à la proximité de son premier drame avec la comédie dite larmoyante l'échec du *Fils naturel* : « si je ne réussis pas d'abord, c'est que le genre était étranger aux spectateurs et aux acteurs ; c'est qu'il y avait un préjugé établi et qui subsiste encore

36. *Salon de 1767*, éd. cit., p. 39.

37. *Ibid.*, p. 40.

38. *Entretiens*, p. 156.

39. *Ibid.*, p. 157.

40. *Ibid.*, p. 187.

41. Ressemblances, points de rencontre qui ne suffisent pourtant pas à affirmer l'identité des projets esthétiques de ces différents auteurs ou à considérer que Diderot n'aurait fait que suivre l'impulsion des inventeurs de la comédie nouvelle. La réforme diderotienne s'appuie fondamentalement et explicitement sur un programme idéologique intégrant l'art dramatique au projet philosophique des Lumières.

contre ce qu'on appelle la *comédie larmoyante*⁴² ». Pourquoi, dès lors, ne pas revendiquer cette proximité dans ses textes théoriques ?

Les adversaires de Diderot et du nouveau genre ne tarderont pas à le lui reprocher. Rompant de manière aussi ostensible avec le passé, se tournant de manière aussi résolue vers le futur, Diderot se voit objecter le présent des scènes françaises, un présent, que, tout à sa stratégie iconoclaste, il aurait sciemment occulté, de même que dans sa première pièce, *Le Fils naturel*, présentée, en 1757, comme une histoire véridique, il aurait en réalité plagié une comédie de Goldoni, *Il Vero Amico*⁴³. L'essentiel des attaques de Charles Palissot, l'un des principaux pourfendeurs du drame, porte moins contre les innovations dramaturgiques proposées par Diderot que contre l'*hybris* d'un théoricien posant en inventeur. Le critique a alors beau jeu de traquer les silences et la mauvaise foi :

Voilà donc, immortel Corneille, tendre Racine, divin Molière, ce que l'on se propose de substituer à vos savantes productions !⁴⁴
[...] Surtout il faut avoir grand soin de ne laisser échapper aucune marque d'estime pour ceux qui nous ont précédé dans le genre que l'on traite ; il faut même éviter de rien dire qui les indique et qui en rappelle le souvenir : on ne doit pas manquer non plus de laisser entrevoir adroitement un mépris parfait pour ses lecteurs, son siècle, sa nation : ce n'est qu'à ce prix que l'on en impose à la multitude et qu'on parvient à se faire regarder comme un grand homme⁴⁵.

Évoquant le douloureux cas Goldoni, Palissot porte l'estocade : « n'importe ; avec de l'enthousiasme vous passerez encore ici pour inventeur : l'honneur de perfectionner un genre serait encore trop au-dessous de vous ; il ne vous convient que de créer : pour en avoir la gloire, ne dites jamais un mot de tous les ouvrages qui ont été faits dans

42. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 101.

43. Voir, outre l'ouvrage de D. F. Cannon, *Innovation and renewal: a study of theatrical works of Diderot*, SVEC 258, Oxford, Voltaire foundation, 1989, P. Frantz, « Un hôte mal attendu : Goldoni, Diderot, Voltaire », *Revue d'histoire du théâtre* n° 45, 1993, p. 55-66 ; N. Jonard, « Goldoni et le drame bourgeois », *Revue de littérature comparée*, n° 51, 1977, p. 536-552.

44. Palissot, *Petites Lettres sur de grands philosophes (1757)*, *Œuvres complètes*, Paris, Léopold Collin, 1809, lettre seconde : *Le Fils naturel*, cité dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, sous la direction de N. Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, dossier réuni et présenté par Kate E. Tunstall, p. 250.

45. [Palissot], *Supplément d'un important ouvrage, scène dernière du Fils naturel avec une lettre à Dorval*, à Venise, chez François Goldino, à l'enseigne del Fido Amico, 1758, cité dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 283.

le genre dont vous avez envie d'être le fondateur⁴⁶ ». Lessing ou Collé⁴⁷, quoique moins vindicatifs, ne seront guère plus indulgents pour les petits arrangements de Diderot avec l'histoire.

Ce que révèlent à la fois les omissions de Diderot et les attaques démystificatrices de ses adversaires, c'est la double entrave par laquelle la posture académique contraint la création : interdire de chercher du nouveau, d'écrire pour l'avenir, et, dans le même temps, prétendre que tout existe déjà, ravalier tout écrit au passé. Dénoncer en Diderot un fils naturel de Goldoni, c'est en fait chercher à annuler la véritable provocation de l'auteur, celle par laquelle il se prétendait père de famille, sur un plan peut-être moins dramaturgique que théorique. « De quel front, s'exclame Palissot, ose-t-on nous donner comme une découverte ce genre sérieux déjà connu dans l'ancienne Rome, mais traité par des mains habiles, et tant de fois ébauché sans succès parmi nous ?⁴⁸ » : « Que cet auteur n'imagine donc plus avoir fait une découverte par ce prétendu genre sérieux dont sa pièce paraît un modèle. Qu'il cesse de l'annoncer dans ses réflexions avec tant d'enthousiasme. *Mélanide, Cénie, La Gouvernante*, tous ces romans dramatiques aujourd'hui si communs déposeront trop visiblement contre lui⁴⁹ ».

La mauvaise foi de Diderot est moindre que celle que lui prêtent ses adversaires. S'il passe sous silence certains de ses contemporains, c'est moins pour se prévaloir de la primeur de leurs innovations que pour s'affranchir de la logique académique, attirer l'attention sur d'autres modèles et suggérer ainsi une autre manière d'envisager l'histoire du théâtre. Tout en passant sous silence d'éventuels modèles français contemporains, Diderot insiste sur l'influence, dans l'élaboration de son propre système dramatique, de certaines dramaturgies plus lointaines dans le temps ou l'espace. Se met ainsi en place une généalogie alternative, foncièrement non linéaire et non académique, qui réintroduit au sein même de la proclamation d'une filiation, la crise au principe du geste diderotien. Qu'il s'agisse de la littérature anglaise convoquée sous la triple forme du théâtre (moins le sulfureux Shakespeare, déjà annexé par d'autres discours rénovateurs, que les *domestic tragedies* de George Lillo – *Le Marchand de Londres* – et Edward Moore – *The Gamester*⁵⁰), du roman (celui de Richardson essentiellement, en ce qui concerne la théorie

46. *Ibid.*, p. 285.

47. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 1768, cinquante et unième soirée, cité dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 298, et Collé, *Journal et Mémoires*, mars 1757, *ibid.*, p. 219.

48. Palissot, *Petites Lettres sur de grands philosophes*, *op. cit.*, p. 250.

49. *Ibid.*, p. 251.

50. Voir, sur ce point, l'ouvrage de Derek F. Connon déjà cité.

dramatique) et de la poésie (Young, McPherson), ou d'un théâtre antique (Eschyle et Térence en particulier) délivré de son annexion classique et relu à la lumière d'un primitivisme aux accents déjà romantiques⁵¹, ces modèles représentent des références stratégiques que Diderot réinvente en même temps qu'il les évoque. Toutes, placées sous le signe d'un sublime de l'énergie et de la vérité de la nature, offrent une alternative salutaire au théâtre figé et « calamistré⁵² » du classicisme français. C'est dans ce sens que va, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, la réponse de Dorval à Moi qui lui objecte l'exigence de décence de la scène française :

Je ne vous entends répéter que ce mot. La maîtresse de Barnwell entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre. Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux. Mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens ?⁵³

Nous avons, écrit encore Diderot, à propos de la pantomime, « perdu un art dont les Anciens connaissaient bien les ressources. [...] Quel effet cet art joint au discours ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? A tout moment le geste ne répond-il pas au discours ?⁵⁴ ». Sans cesse, le passé se trouve rapporté au théâtre à venir. La référence à l'Antiquité désigne moins une perfection qu'une énergie primitive, et c'est cette énergie, bien plus que la forme des œuvres, l'énergie même de l'informe, qu'il convient de retrouver et ressusciter dans le présent. « Voyons ce qui serait possible aujourd'hui », propose Dorval⁵⁵. Et pour cela, prenons modèle sur l'audace des Anciens : « Je ne me lasserai point de crier à nos Français : la vérité ! la nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète !⁵⁶ ».

Rien de moins académique, donc, que ce retour vers le passé. Diderot se borne à rectifier ce qu'il considère comme un contresens :

Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des Anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres

51. Voir J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 450-452 et R. Trousson, « Diderot et la leçon du théâtre antique », *Colloque international Diderot*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, p. 479-492.

52. Diderot, *Lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre 1758*, LEW, III, p. 679.

53. *Entretiens*, p. 129.

54. *Ibid.*, p. 139.

55. *Ibid.*, p. 153.

56. *Ibid.*, p. 157.

spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments ; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux. Je ne voudrais pas remettre sur la scène les grands socs et les hauts cothurnes, [...] quoique toutes ces choses ne fussent que les parties nécessaires d'un système théâtral⁵⁷.

Ce qui s'est perdu, c'est le secret de l'énergie du théâtre. Et c'est celle-ci que ressuscitent les modèles alternatifs que Diderot, dans les textes de 1757 et 1758, ne cesse d'invoquer et de réunir, en faisant fi de leur diversité (que celle-ci tienne à la forme, au propos, à l'ancrage temporel ou culturel de ces pièces). Se constitue ainsi, en face de l'histoire officielle du théâtre, un faisceau de moments saillants qui convergent dans un même élan. C'est dans ce réseau de références hétéroclites que viendra bientôt s'inscrire la figure de Sedaine, seul contemporain à trouver véritablement sa place dans cette généalogie à la mode de Bretagne, précisément parce qu'il échappe au modèle classique :

Mais sans vouloir préférer Sedaine à Voltaire, ni Voltaire à Sedaine, pourriez-vous me dire ce qui serait sorti de la tête de l'auteur du *Philosophe sans le savoir* si, au lieu de passer trente-cinq ans de sa vie à gâcher le plâtre et à couper la pierre, il eût employé tout ce temps, comme Voltaire, vous et moi, à méditer Homère, Virgile, Le Tasse, Cicéron, Démosthène et Tacite ? Nous ne saurons jamais voir comme lui, et il aurait appris à dire comme nous. Je le regarde comme un des arrières-petits neveux de Shakespeare : ce Shakespeare que je ne comparerai ni à l'*Apollon du Belvédère*, ni au *Gladiateur*, ni à l'*Antinoüs*, ni à l'*Hercule de Glycon*, mais bien au *St Christophe* de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous, sans que notre front touchât ses parties honteuses⁵⁸.

En privilégiant des références non académiques, en choisissant des modèles inscrits sous le signe de la rupture plutôt que de la linéarité chronologique ou de la tradition nationale, Diderot esquisse une autre histoire de la littérature, non plus fondée sur le culte du passé, mais fondamentalement épique, scandée par une succession de crises régénératrices et marquée de l'empreinte de génies singuliers et inventeurs. Une histoire des *moments*, dans laquelle la poésie « ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie⁵⁹ » ; une histoire en quelque sorte spasmodique, pour une beauté convulsive.

57. *Ibid.*, p. 158.

58. *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 76-77.

59. *Salon de 1767*, éd. cit., p. 39.

Je vois, dit Dorval dans les *Entretiens*, la vérité et la vertu comme deux grandes statues élevées sur la surface de la terre, et immobiles au milieu du ravage et des ruines de tout ce qui les environne. Ces grandes figures sont quelquefois couvertes de nuages. Alors les hommes se meuvent dans les ténèbres. Ce sont les temps de l'ignorance et du crime, du fanatisme et des conquêtes. Mais il vient un moment où le nuage s'entrouvre ; alors les hommes prosternés reconnaissent la vérité et rendent hommage à la vertu. Tout passe, mais la vertu et la vérité restent⁶⁰.

La vérité, la vertu vivent du contraste, rayonnent par intermittences. Il en va de même de la poésie. Pour les faire apparaître, rien de tel que ces crises que Diderot célèbre dans un passage très célèbre de *De la poésie dramatique* :

En général, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques. Tout s'affaiblit en s'adoucissant. Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art ? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond ; où une mère découvre son sein et conjure son fils [...]. Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques. [...] La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. [...] Quand verra-t-on naître des poètes ? Ce sera après les temps de désastres et les grands malheurs ; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer⁶¹.

La temporalité des arts ne progresse pas continûment ; elle épouse, pour reprendre les comparaisons de Jacques Chouillet, le rythme du volcanisme ou de la sexualité⁶² :

Le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse et ne les fassent paraître. Alors les sentiments s'accablent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent⁶³.

Le corollaire de cette poésie effusive, c'est la liberté du génie, et l'indifférence pour l'histoire conçue comme durée et succession. Le théâtre du futur reproduit l'énergie du théâtre du passé, et l'opposition se joue moins désormais entre différents états de perfection et différents

60. *Entretiens*, éd. cit., p. 165.

61. *De la poésie dramatique*, éd. cit., p. 481-483.

62. J. Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, op. cit., p. 93.

63. *De la poésie dramatique*, éd. cit., p. 483.

degrés de progrès des arts qu'entre un état énergétique et un état asthénique du théâtre, susceptibles de cohabiter à chaque époque.

Cette vision novatrice de l'histoire du théâtre et du progrès des arts qui informe l'entreprise diderotienne d'élaboration théorique du drame, non seulement renouvelle, par ses présupposés, l'approche classique des belles-lettres, mais, comme l'a montré Jacques Chouillet, rompt avec la conception du progrès indéfini et continu exprimée par le même Diderot dans ses textes politiques ou dans le cadre du projet encyclopédique⁶⁴. Dans la perspective inchoative qui est celle des positions esthétiques de Diderot, l'histoire est faite de moments, de même que la langue des passions se révèle une langue sans syntaxe, alternance de cris inarticulés et de silences expressifs. Et chacun de ces moments peut apparaître comme unique, non seulement parce que le théâtre est fondamentalement un art du présent et de la présence, mais parce que ces instants réunissent énergiquement passé, présent et avenir, dans une forme de communion qui, par bien des aspects, rappelle ces tableaux de cohésion familiale sur lesquels s'achèvent les drames de Diderot, tableaux comblés⁶⁵ où, *in extremis*, le fils naturel tombe dans les bras d'un père enfin heureux.

Sophie MARCHAND
Université Paris-Sorbonne

64. J. Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, op. cit., p. 93-94.

65. Pour reprendre la catégorie définie par Pierre Frantz dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 167-182.